

**«MELIOR AURO». ACTAS DEL IX CONGRESO  
INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES  
SIGLO DE ORO (JISO 2019)**

**Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)**





## PARODIA MITOLÓGICA EN LA POESÍA DE QUEVEDO: LA FÁBULA DE HERO Y LEANDRO

*Lucía Souto Esmorís*  
*Universidade de Santiago de Compostela*

### 1. INTRODUCCIÓN

Resulta bien conocida la inherente filiación existente entre la cultura occidental y la cultura grecolatina, especialmente importante si atendemos al ámbito de las letras. Esta herencia, que enriquece la totalidad de la producción literaria, supuso la proliferación de textos que servían como vehículo de relatos mitográficos: «[l]os mitos clásicos han sido, en efecto [...] fuente inagotable de inspiración para las letras»<sup>1</sup>.

Si nos centramos en la literatura, entre las diversas facetas de imitación mitológica, cabe destacar la influencia sobre los géneros líricos, especialmente notable en los periodos renacentista y barroco, donde las distintas tendencias muestran un significativo gusto por el mundo grecolatino, con especial atención a la mitología, en sus diversas vertientes. Del mismo modo se produjo una cuidadosa revisión de los principales textos y autores clásicos, con el objetivo de superar a los modelos en un retorno hacia las formas clásicas.

<sup>1</sup> Cristóbal, 2000, p. 30.

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), «*Melior auro*». *Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2019)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 305-316. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 59 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-685-4.

Recordando palabras de Cristóbal<sup>2</sup>, pese a que las primeras manifestaciones literarias castellanas con contenido mitológico datan del siglo XIII (*Libro de Alexandre, Grande e General historia*), no será hasta el Renacimiento cuando dé comienzo un proceso de revitalización y exaltación de la cultura clásica y, consecuentemente, de sus relatos míticos. Son muestras paradigmáticas de tal proceso autores de la talla de Garcilaso, con composiciones tan destacadas como «A Dafne ya los brazos le crecían».

La literatura barroca no se conformó con imitar los modelos de la Antigüedad clásica, sino que buscó su adecuación a la realidad contemporánea. Una faceta destacada de esta búsqueda es la tendencia a la que dedico esta comunicación: a la par que se escribían recreaciones rectas, serias, del mito literario, se produce un proceso de banalización que da lugar a diferentes reescrituras paródicas, de tono jocoso. En este fenómeno, de gran vitalidad en el período, Quevedo juega un papel de relieve. Aunque no faltan en su literatura aproximaciones graves a los relatos mitológicos, su lírica cuenta con ejemplos destacados de lecturas paródicas, en particular sobre dos historias de amantes desgraciados: las de Hero y Leandro, y Apolo y Dafne. A la primera dedico esta intervención, fijándome en un único poema, un romance burlesco: «Señor don Leandro».

## 2. LA FÁBULA

Como es conocido, el mito de Hero y Leandro relata la trágica historia de estos dos jóvenes amantes: Hero era una sacerdotisa consagrada a la diosa Afrodita, que vivía confinada en una torre en Sesto; Leandro era un joven que vivía al otro extremo del Helesponto. Ambos jóvenes se conocen y se enamoran; sin embargo, no pueden hacer público su amor, por lo que urden un plan que les permite reencontrarse. Al caer la noche, la joven de Sesto encendía un candil que servía de guía a Leandro para cruzar a nado el Helesponto, pero una noche de tormenta un fuerte vendaval apagó el candil, por lo que el joven acabó ahogado en el mar. Al amanecer, Hero, consciente del trágico final de su amante, decide suicidarse arrojándose desde lo alto de la torre.

Quevedo escoge la fórmula del romance para gestar «la más cruel y sangrienta de cuantas contrahechuras burlescas se han escrito de las

<sup>2</sup> Cristóbal, 2000, p. 35.

fábulas mitológicas»<sup>3</sup>. Resulta, en sí misma, una elección interesante debido a la relativa novedad que supone el uso de esta fórmula métrica: frente a la octava real u otras estrofas cultas, utilizadas para la narración de materias elevadas como la mitológica, se opta por un metro de la tradición castellana, lo que constituye un primer indicio de la parodia promovida.

El inicio del poema, «Señor don Leandro»<sup>4</sup> (v. 1<sup>5</sup>), con una fórmula de cortesía, se pervierte con el sintagma posterior: el autor, en una propuesta lúdica marcada por la aparición del calambur, altera la forma esperada *enhorabuena* convirtiéndola ‘en hora mala’, propugnando una lectura dupla: por una parte, el lector se topa con esta especie de envés disociativo —«vaya enhoramala», v. 2—, cuyo chiste radica en este aparente pésame paródico que la voz poética dirige al joven; por la otra, una lectura literal acerca al lector a interpretar el verso como un introductor de una tríada tautológica —«vaya en hora mala, / que no puede en buena / quien tan mal se trata» (vv. 2-4)—, que plantea satíricamente la imposibilidad de que la empresa del joven obtenga un resultado satisfactorio<sup>6</sup>.

La caricatura burlesca de este personaje mítico continúa en la estrofa siguiente, en la que sobresale la familiar imagen metafórica que identifica a Leandro con una nave marítima: «de bajel se zarpa» (v. 6). Otro elemento que altera la aparente formalidad inicial es la forma apositiva «aprendiz de rana» (v. 8), una agudeza de semejanza un tanto oscura, que relaciona irónicamente el ágil movimiento de estos anfibios en el agua con el nadar de Leandro; el sentido de esta imagen quevediana se confirma a la vista del romance gongorino «Arrojose el mancebito», que pudo servir de inspiración: «[e]l “charco de los atunes” del romance de Góngora da imaginativamente en Quevedo en charco de ranas, y del mismo modo sería el estrecho que Hero le obliga a atravesar»<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Alatorre, 1956, p. 29.

<sup>4</sup> El uso paródico de esta forma de cortesía es una constante de la poesía satírico-burlesca del autor, empleada en el romance «Don Repollo y doña Berza», para referirse a un pimiento «señor don Pimiento» (87) (Blecua, en su ed. de *Obras completas. Poesía original*, p. 779).

<sup>5</sup> Cito siguiendo a Blecua en su ed. de *Obras completas. Poesía original*.

<sup>6</sup> Carreño, 2002, p. 66.

<sup>7</sup> Carreño, 2002, p. 67.

La sátira carnavalesca, que pretende degradar la hazaña del joven, se prolonga en los versos siguientes: «¿Pescado se vuelve / el hijo de cabra / para quien mondongo / quiere más que escamas? / Ya no hará en sorberse / el mar mucha hazaña / un amante huevo / pasado por agua» (vv. 9-16). Los primeros versos aluden a una ficticia metamorfosis que apunta a la semejanza entre Leandro y un pez: «¿Pescado se vuelve» (v. 9). No obstante, el sintagma transgrede los operadores lógicos de la tradición lírica renacentista, en virtud del enunciado subsiguiente: «el hijo de cabra» (v. 10): *cabra* no cumple una función animalizadora propiamente dicha, sino que —como elemento fraseológico lexicalizado en el ámbito de la inventiva burlesca— remite al terreno semántico de la infidelidad y a la figura del ‘cornudo’<sup>8</sup>. Aceptando tal hipótesis, se podría suponer una advertencia sobre el oficio descarriado de la protagonista, por medio de esta frase hecha que describe figuradamente a Leandro como un ‘cornudo’.

El estilo sórdido que conduce la totalidad del discurso permanece impregnado de diferentes ecos literarios, muestra del afán de superación del autor. La lírica escena tradicional, eco de las composiciones clásicas, que dibuja al joven Leandro sitiado por una gran tormenta, es amplificada y destruida advirtiendo jocosamente sobre la futilidad de las acciones de Leandro («Ya no hará en sorberse / el mar mucha hazaña», vv. 13-14). Al situar el culmen degradante en la naturaleza indigna de Hero, el chiste reside en que dichas acciones, inevitablemente infructuosas, se llevan a cabo por el anhelo relacionado con una prostituta («Bracear, y a ello, / por ver la muchacha, / una perla toda, / que a menudo ensartan», vv. 17-20).

El discurso culinario introducido por la imagen metafórica que parodia el ahogamiento del joven, «un amante huevo», que muere «pasado por agua», recupera un conseguido chiste lingüístico de la invectiva gongorina —la grotesca metamorfosis de sendos amantes en huevos: «El Amor, como dos huevos, / quebrantó nuestras saludes: / él fue pasado por agua, / yo estrellada mi fin tuve» (vv. 89-92)<sup>9</sup>— que podría haber sugerido la audaz expresión quevediana.

Al desencantado inicio que dibuja las intenciones de Leandro, se sucede una veintena de versos («una perla toda, / [...] cumple sus palabras», vv. 19-44) que realzan, por medio de una pormenorizada

<sup>8</sup> Arellano, 1999, p. 15.

<sup>9</sup> Cito por Alatorre, 1961, p. 484.

enumeración casi acumulativa, las deplorables cualidades físicas y morales de Hero: «prostibularia cuya venta y torre es concurrida por “navegantes cuervos”; pendenciera (“gran mujer de pullas”), ancha de “ancas” (caderas), buena cumplidora, como la ejemplar Maritor-nes»<sup>10</sup>.

La descarnada imagen de la joven no es un elemento sorprendente en el *usus scribendi* Quevedo, a quien la crítica ha adjudicado un supuesto discurso misógino. La poesía satírico-burlesca dispone el terreno idóneo para la invectiva contra las mujeres, a través de vicios o motivos tipificados. Una constante en el proceso degradante de la mujer es el retrato caricaturesco orientado desde una perspectiva física, es decir, aquel que se detiene en el sórdido retrato de los defectos físicos. El escarnio contra la apariencia de Hero apunta casi en exclusiva a sus grandes dimensiones: «chicota», v. 25; «gallega en ancas», v. 30; «gran mujer», v. 31; «piernas de ramplón», v. 34; «fornida de panza», v. 35; «rolliza», v. 37). No obstante, también se referencia a su falta de ‘cogote’ («[c]orita en cogote», v. 29), su dudosa higiene («las uñas con cejas / de rascar la caspa», vv. 35-36), y su mala postura y naturaleza jorobada («derribada de hombros», v. 39).

El cómputo de vicios referido a las flaquezas morales de la joven se limita, significativamente, a su condición de prostituta. El autor introduce diferentes imágenes y agudezas: «una perla toda, / que a menudo ensartan», vv. 19-20; «navegantes cuervos que en ella paran», vv. 23-24; «[c]hicota muy limpia / no de polvo y paja<sup>11</sup>, / que hace camas bien, / y deshace camas», vv. 25-29; «[r]olliza, y muy rollo<sup>12</sup> /

<sup>10</sup> Carreño, 2002, p. 67.

<sup>11</sup> El polvo y la paja posiblemente conforman una imagen metonímica con la cual la voz poética designa a los establos, lugar en el que parece que se sucedían las relaciones sexuales que mantenía Hero. En el terreno lingüístico, la ironía humorística culmina en la visión que presenta el verso «[c]hicota muy limpia», cuya gradación superlativa refuerza el sentido negativo del enunciado posterior «no de polvo y paja», materializando en la mente del lector la visión de una mujer ‘poco limpia’ en el ámbito moral (Crosby, en su ed. de *Poesía varia*, p. 477).

<sup>12</sup> El uso del políptoton en los términos *rollizo* y *rollo* enmarca un juego verbal que permite a la voz poética avanzar desde el terreno de los defectos físicos a los vicios morales. Se fragmenta la lógica perceptiva, para componer una imagen que alude a la «columna de piedra a la entrada de los pueblos, en el que se exponían las cabezas de los ajusticiados en señal de vergüenza pública» (Crosby, en su ed. de *Poesía varia*, p. 478). La semejanza parece estar construida sobre la consideración del ‘rollo’ como elemento para exponer las vergüenzas morales, que en el contexto de la

donde cuelgan las bragas / derribada de hombros, / pero más de espaldas»<sup>13</sup>, vv. 37-40). La sátira contra tal condición se potencia por la jocosidad que desprende el propio contexto narrativo: la joven dama de las fuentes clásicas, descrita en términos de la preceptiva petrarquista y neoplatónica, es transmutada en una mujer de vida moralmente reprochable caricaturizada por su fealdad. La exaltación jocosa se multiplica al provocar que Leandro se enamore y ponga en riesgo su vida por una prostituta.

La undécima estrofa (vv. 41-44) culmina la caricatura burlesca de la joven: a un complejo entramado de recursos conceptistas, en tensión con un vocabulario latinizante, subyace una novedosa imagen que se burla del nombre de la joven (Hero) y plasma su correspondencia casi homógrafa con la primera persona del futuro del *sum* latino, *ero* («con nombre la llaman / del buen sum, es, fui», vv. 42-43).

La mencionada carnavalización del espacio de la venta en un burdel es explotada por el autor como medio para trasladar su mordaz sátira contra la figura de Leandro: un joven que desea disfrutar de los servicios sexuales que ofrece Hero («Bien en puros cueros / va, pues, a esta dama / que los apetece / más que las enaguas», vv. 45-48). Es importante destacar que el pasaje acoge un sentido dilógico: a la lectura literal, que apunta a la desnudez de Leandro y a la dudosa moralidad de la joven por recibirlo de este modo, subyace un significado marginal que rodea al verso «[b]ien en puros cueros», el cual —parafraseando a Guerrero Salazar<sup>14</sup>— remite a la expresión coloquial usada en el lenguaje de germanías para aludir a la embriaguez: *estar en cueros*. La voz poética asienta en la imaginación del lector la degradante idea de una mujer borracha, que se intensifica con la aparente *hidra vocal* presente en el término *enaguas*; esta agudeza verbal permite una segunda lectura disociativa, que apuntaría a la preferencia de Hero por el vino más que por el ‘agua’.

En los versos sucesivos, Quevedo parodia el relato grecolatino, emulando sus antiguas imágenes metafóricas. La figura del joven

---

venta alude metonímicamente, por medio de la mención de las ‘bragas’, a las andanzas sexuales de la joven.

<sup>13</sup> Los dos enunciados coordinados comparten la forma verbal participial «derribada», que, de forma similar al caso anterior, permiten al autor conectar el terreno físico con el moral, ya que «pero más [derribada] de espaldas» alude jocosamente al acto sexual (Guerrero Salazar, 2002, p. 354).

<sup>14</sup> Guerrero Salazar, 2002, p. 354.



Leandro vuelve a asimilarse con una nave marítima que «rema content[a]» (49). Observamos un uso burlesco del adjetivo, que alude irónicamente al fatídico final del joven; siguiendo el rumbo que le marca Hero, en este caso, transmutada metafóricamente en la estrella Polar o del Norte («estrellón de venta/ norte con quijadas», vv. 51-52). La ausencia de lirismo en el tratamiento de estas tópicas imágenes anuncia el matiz satírico que culmina con la forma morfológica presente en el término *estrellón*. El sufijo aumentativo y despectivo que acompaña a la forma *estrella*, además de señalar jocosamente la vulgaridad con la que es descrito un personaje de la tradición mitológica, parece una velada alusión al tamaño desmesurado de la joven, antes mencionado.

La presentación irónica de los elementos centrales que construyen el relato mítico finaliza con la referencia al candil que alumbra el camino de Leandro, transformado en un vulgar farol de cocina («Un candil le asoma / por una ventana, / farol de cocina / que el viento apaga», vv. 53-56), que, parodiando el episodio mítico, se extingue, no por una monstruosa tempestad, sino debido a la insignificante injerencia del viento.

A continuación, la voz satírica recupera la imagen de la desnudez de Leandro («ir sin gregüescos», v. 65) para hacer partícipe al lector de la engañifa («traza», v. 66) que urde el joven para evitar el coste de los servicios sexuales de Hero: el ir desnudo lo exime de «darle blanca» (v. 68), es decir, de ofrecerle el pago, ya que no tiene dónde guardar las blancas o monedas. Cabe destacar la vehemencia con que la voz poética subraya el ingenio del personaje y defiende que debe ser imitado por el resto de clientes, para evitar el robo de sus *daifas*, es decir, sus amancebadas («Si ansí fueran todos / a ver a sus daifas, / fueran ahorrados / y horros de la paga. / Que aunque de sus uñas / hicieran tenazas, / estuvieran libres / que los desnudaran», vv. 69-75). Es también importante señalar el entretejido lingüístico que compone estos versos: por una parte, nos encontramos ante un juego paronomástico entre las formas *ahorrados* y *horros* que focaliza las ventajas de la estratagema propuesta por Leandro, ahorrar y quedar libre del pago sin sufrir consecuencias; por la otra, la presencia de la agudeza de semejanza, en la voz *tenazas*, suscita en el lector la tópica imagen de la prostituta que despoja a sus clientes de sus pertenencias, en una nueva muestra de la avidez de la mujer por el dinero. El ciclo sintáctico finaliza su ejercicio corrosivo con el uso de dos significados

operativos al tiempo en la forma *desnudaran*: el sentido literal de ‘quitar el vestido o ropa’, al que se superpone el significado metafórico que remite al propio robo: los desnudan metafóricamente de sus posesiones.

El siguiente par de cuartetas retoma el episodio de la travesía marítima de Leandro, que emerge contextualizada por un ambiente delictivo. La voz poética ironiza sobre el entusiasmo del joven por regresar a su hogar, ante la conocida imposibilidad de este retorno («Si como va, vuelve, / buena dicha alcanza», vv. 77-78). Jugando con el valor disémico de la voz *costas*, alude a la orilla del mar y a los gastos de un proceso judicial; de manera análoga, el término *embargar* encierra un doble significado: por una parte, apunta al proceso judicial que retiene un determinado bien y, por otra, sugiere la acción de ‘impedir y detener’ (*DRAE*). Parece plausible interpretar que el autor habría intentado relacionar el posterior ahogamiento de Leandro con el cobro / castigo que le inflige el mar por evadir el coste de los servicios sexuales de Hero. Tal interpretación se retoma a continuación, cuando se identifica el mar con la «cárcel» (v. 82) y los «calabozos» (v. 83).

En un aparente juego emulativo con el romance gongorino, la voz poética se dirige directamente al joven con la fórmula apelativa burlesca «mancebito» (v. 85), para advertirle sobre la intensidad de la tormenta, que puede provocar que el candil se apague («que los vientos braman / y la luz dormita / ya en trémulas pausas», vv. 86-88). Esta nueva modalidad discursiva se mantiene en los versos siguientes, a través de los cuales la voz poética perpetúa su figurada metamorfosis en un consejero “moral” que insta —irónicamente— al joven a que “pida” que la tormenta amaine hasta su retorno («para cuando vuelva, / pida las borrascas», vv. 89-90) y que apure su paso por el estrecho («si el nadar [...] hoy anda», vv. 93-95).

Sorprende la falta de conmiseración de una voz poética obstinada en el rebajamiento burlesco y ávida de desgracia, un hecho que se verifica en la aparente sorpresa retórica con la que se describe el ahogamiento de Leandro: la voz poética ávida de desgracia, recurre a una aparente sorpresa retórica para describir el ahogamiento de Leandro («Pero ¿qué le ha dado? [...] ¿Juega al escondite?», vv. 101-105). Tras esta interrogación retórica, se introduce una novedosa imagen que lo relata como si de una danza se tratase y que alcanza su culmen en el consejo ofrecido al joven en el sentido de que es mejor danzar ‘la

Alta' (es decir permanecer por encima de las olas) que 'la Baja' (hundirse bajo ellas). La destrucción paródica del modelo desemboca en la sugerencia de que las náuseas («bascas», v. 110) que, presumiblemente, fueron provocadas por tragar el agua del mar, hubiese sido un macabro fingimiento del joven para divertir a Hero, nombrada con el degradante término *desollada*.

En los versos sucesivos, se produce una nueva ruptura con la estrategia discursiva anterior, con un abrupto y burdo enunciado, de raigambre marítima, que sugiere la muerte del joven («Pero ya dio al traste», v. 113). El fallecimiento es relatado introduciendo una cruel mofa que pretende rebajar el patetismo de la escena: Leandro, entre circunstancias del todo ajenas a cualquier solemnidad heroica, se ahoga poco antes de arribar a su destino («¿Hay tan gran desgracia, / que a vista del puerto / no llegue a la playa? / No habrá habido ahogado / que mejor lo haga / ni con menos gestos / ni con mayor gracia», vv. 114-120). En los siguientes versos, se atiende paródicamente a la reacción de Hero al conocer la trágica noticia: la congoja de la joven la sume en un estado de impotencia que provoca que se arranque el cabello (v. 122) e irrumpa en un hiperbólico llanto («A diluvios llora [...] la nariz moquitas, / los ojos lagañas», vv. 125-128).

Tras esta burda escena pseudobucólica, se vuelve a producir un cambio en la modalidad discursiva: la extensa perorata (vv. 129-165) que la voz poética pone en labios de Hero sitúa a la joven ante el cuerpo de Leandro, decidida a arrojarle al mar en una posible reinterpretación paródica del *topos* amoroso de la pervivencia del amor tras la muerte («por si a los dos juntos, / piadoso, nos traga, / como caperuzas algún pez tarasca; / y en sepulcro vivo, / por tálamo, zampa / estos dos amargos / de una vez la Parca», vv. 145-152).

En los versos siguientes, se introduce la figura mitológica del dios Amor, quizá como recuerdo paródico del verso final de su romance serio *Esforzose pobre luz*: «y Amor, de invidia, muriose» (v. 56), de quien se afirma que escribirá el epitafio de los jóvenes. Como señala Carreño<sup>15</sup>, este género epigramático —que fijaba, a modo de prosopopeya y valiéndose de dísticos breves, grandes hazañas biográficas en piedra o mármol— aparece contrahecho: el querubín mítico escribirá con letra bastarda (v. 157) la siguiente máxima, «Cual huevos murieron / tonto y mentecata / Satanás los cene: / buen provecho le ha-

<sup>15</sup> Carreño, 2002, p. 68.

gan» (vv. 161-164). Bajo la voz *bastarda* se puede apreciar un sentido dilógico: por una parte, apunta a una tipología textual y, por otra, al carácter ilegítimo de la relación amorosa que mantienen los amantes. Es posible que la elección de esta forma adjetival también se encuentre motivada por la tópica naturaleza bastarda del dios, pues se consideraba fruto del amor adúltero entre Venus y Marte. Los amantes —jocosamente despreciados por medio de las formas adjetivas *tonto* y *mentecata*, que inciden en su falta de juicio— sufren una paródica metamorfosis en un par de huevos —que antecede la posterior imagen que vincula a Hero con un ‘huevo estrellado’—, que conformarán la cena de Satanás. El romance finaliza con un epílogo pseudonarratológico en el que la voz poética retoma el hilo conductor del poema. Tal vez inspirándose en el poema gongorino, el romance recoge la imagen de Hero ‘estrellada’ tras lanzarse de la torre, amplificándola y renovándola: «él fue pasado por agua, / yo estrellada mi fin tuve»<sup>16</sup>, vv. 91-92). La interpretación que propone Alatorre<sup>17</sup> parte de la siguiente premisa: «Para freír un huevo hace falta aceite; y aquí hay aceite a la mano: el de la lámpara que Hero enciende en la torre». Hero lanza el candil al mar —provocando que las olas se aparten, para no mancharse de aceite (vv. 165-168)— y posteriormente se arroja ella misma («Y deshecha en llanto / como la que vacía / echándose, dijo / «¡Agua va!», a las aguas», vv. 169-172), estrellándose sobre el propio aceite, que suscita un ingenioso chiste culinario: su figurada metamorfosis en un huevo estrellado: «Dio sobre el aceite / del candil, de patas; / y en aceite puro / se quedó estrellada» (vv. 177-180).

En los versos 169-172 («Y deshecha en llanto / como a que vacía, / echándose, dijo: / “Agua va” a las aguas») se observa una agudeza de semejanza, a la que subyace una antanacласis en la voz *agua*, de la que se sirve el autor para denominar excreciones escatológicas y metonímicamente al mar. Al utilizar el mismo significante, parece que el autor pretende equiparar la naturaleza de las dos ‘aguas’, es decir, parece que señala que se vierte agua en el agua. No obstante, sobre este juego verbal se encuentra la grotesca asimilación de la joven a los excrementos (posible denuncia jocosa de su falta de higiene), que

<sup>16</sup> Cito siguiendo por Carreño, 2000, p. 297.

<sup>17</sup> Alatorre, 1961, p. 488

motiva la repugnancia del mar, que decide apartarse y dejar caer a Hero en la arena (vv. 173-176).

A continuación (vv. 177-180), el autor se recrea en la dilogía presente en el término *estrellada*: en una lectura literal, apunta a la propia violencia del golpe; figuradamente, alude a los huevos fritos. Como se ha indicado anteriormente, este chiste de génesis gongorina presenta una larga tradición literaria; no obstante, Quevedo introduce un fino viraje grotesco, como menciona Botta<sup>18</sup>, que acentúa y recarga el motivo del huevo frito al agregar el aceite que faltaba y que Hero tenía a mano en el candil.

Los últimos cuatro versos del romance atienden a la veracidad del relato («La verdad es ésta / que no es patarata», vv. 181-182), introduciendo, indirectamente y con la exclusiva perspectiva burlesca, que la única diferencia que lo separa de la fuente helénica recopilada por Museo es la delicadeza en el trato de la fábula («aunque más jarifa / Museo<sup>19</sup> la canta», vv. 183-184).

### 3. CONCLUSIONES

Como se ha intentado evidenciar, Quevedo articula una recreación muy peculiar de un relato mitológico que admitía ya muy pocas novedades en el siglo XVII. Pese a tan notables modelos grecolatinos y a las abundantes imitaciones de la desafortunada historia amorosa de Hero y Leandro, graves y paródicas, difundidas en el Renacimiento y el Barroco, consigue modelar una compleja red de agudezas y conceptos que tiene como resultado una innovadora reescritura del mito, más audaz si cabe en su rebajamiento y destrucción que todas las precedentes.

<sup>18</sup> Botta, 2006, p. 106.

<sup>19</sup> Poeta bizantino autor de una composición de 360 hexámetros dedicados al mito de Hero y Leandro. Se presenta como una de las versiones más ricas y completas de la literatura clásica, pues, pese a las numerosas concomitancias con la obra horaciana, es innegable la novedad de dicha composición. Por otra parte, la importancia de esta fuente radica en su capacidad de influencia en los autores barrocos que nos ocupan.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, «Los romances de Hero y Leandro», en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956, pp. 1-41.
- ALATORRE, Antonio, «Fortuna varia de un chiste gongorino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, 1961, pp. 483-504.
- ARELLANO, Ignacio, «Los animales en la poesía de Quevedo», en Ignacio Arellano y Jean Canavaggio (eds.), *Rostros y máscaras. Personajes y temas de Quevedo*, Pamplona, Eunsia, 1999, pp. 13-50.
- BOTTA, Patrizia, «Algunas calas en la risa áurea y en los problemas de su traducción», en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 75-112.
- CARREÑO, Antonio, «El navegante en “caravana de fuego”: Leandro o la escritura “con letra bastarda”», *La Perinola*, 6, 2002, pp. 55-72.
- CRISTÓBAL, Vicente, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 18, 2000, pp. 29-76.
- GUERRERO SALAZAR, Susana, *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Obras completas. Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1971.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.